

XIII Jornadas de Investigación CAEAU

REPRESENTACION Y MIMESIS; IMÁGENES Y SINGULARIDADES¹

Julián Roldán²

La relación entre imagen y realidad es un debate filosófico que se remonta a la discusión entre Platón y Aristóteles. Platón pensaba que las imágenes forman parte del mundo sensible y por tanto no pueden decirnos la verdad sobre las cosas, porque la verdad pasa por el mundo de las ideas. Suya es la distinción entre apariencia (imagen) y esencia (verdad). La verdad de la taza es la idea de taza, no lo que tú miras, ni lo que tú tocas. Hoy muchos platónicos (antes citaba a Debord) piensan que la imagen sólo es un simulacro, una pantalla, una mentira. Por el contrario, Aristóteles dice que nadie puede pasarse de las imágenes para pensar. El pensamiento también hace imágenes, no se puede pensar sin imágenes. Yo soy aristotélico. Pienso que una imagen, incluida una fotografía, es un “médium”, no exactamente la realidad. Cuando veo una imagen de Auschwitz no estoy en un campo, evidentemente. Pero lo que digo es que las imágenes tocan lo real: hay un punto en el que la imagen me indica algo que no es sólo apariencia. Distingo entre apariencia y aparición: cuando la mariposa aparece, no es una ilusión. Es justamente lo real. Si tú consigues que la imagen sea una aparición, que capte una aparición, en ese momento la imagen toca lo real. En la polémica en torno a las imágenes de los campos, la cuestión era si la foto nos enseña algo de Auschwitz o no. Para Lanzmann no nos enseña nada. Para mi tocan lo real, sin ser lo real.
G.Didi-Huberman, 2010

Podemos considerar a la historieta como imagen y como verdad. Es una imagen que puede tocar lo real -tal como propone Didi-Huberman- y también puede analizarse materialmente, como parte de un cierto modo de producción, en un contexto específico y puede ayudarnos a explicar lo real cuando otras disciplinas no alcanzan, o a complementarlas.

Nos detendremos particularmente en la creación de historieta, entonces, durante el arco que se enmarca entre dos ciclos neoliberales (donde predomina la valorización financiera, la desindustrialización y la extranjerización de la economía, el endeudamiento y la fuga de capitales) (Basualdo, 2006). La cuestión económica está profundamente imbricada con la política y la producción material de bienes simbólicos;

¹ Este ensayo es un avance de investigación del Proyecto 42: *Historietas que tocan lo real. Representación y Resistencia en Buenos Aires. 1978-1987.*

² Arquitecto, Doctorando DAR y Profesor FA UAI Buenos Aires.

y el período considerado incluye las revistas *Cuero*, *Feriado Nacional*, *SuperHumoR*, *Skorpio*, entre otras, pero en particular hablaremos de la revista *Fierro*. Un arco temporal que comienza con el fin de un modo de producción que supo enmarcar un pulso creativo excepcional y que supo expresar su momento histórico inmediato. Nos concentraremos en el análisis de las historietas producidas en este periodo que funcionaron a modo de crítica y/o expresión de resistencia a prácticas caracterizadas por acciones represivas y coercitivas sobre la vida pública y la desaparición sistemática de personas con el fin de implantar un modelo económico-político que horadara una gran parte de los derechos constituidos por el *Estado de Bienestar* en la Argentina. Un período en el que todavía se logra sostener una producción gráfica voluminosa, posibilitada por el sostenimiento de un mercado interno (especialmente clases medias y populares) con poder de compra. No era el caso de la revista *Fierro*, con otra llegada y otro público.

El antecedente directo del arco temporal en el que nos situaremos podría comenzar con el surgimiento de la revista *HumoR* en el año 78 -y su sucedánea *SuperHumoR*- aparecidas durante un momento particular de la última dictadura, un año signado por la fallida contraofensiva montonera³ o el comienzo de la construcción de las autopistas con las consecuentes demoliciones de parte de ciudad, pero curiosamente tolerante con cierta sátira política. Sin embargo, decidimos comenzar con el emergente principal de la historieta de la apertura democrática, la revista *Fierro*. Si bien desarrollaremos un análisis de las publicaciones previas, tratando de esbozar una genealogía. *A priori* hay continuidades discursivas hasta en los mismos actores que participan de esos proyectos (como Trillo, un fundamental).

Se pretende profundizar sobre los vínculos propuestos por Didi-Huberman en relación con las propiedades de la imagen para *tocar lo real*, que cuestiona las lógicas más convencionales en relación a la representación y la mimesis: *Se comprende entonces que el pasado se vuelva legible, por lo tanto cognoscible, cuando las singularidades aparecen y se articulan dinámicamente las unas con otras -por montaje, escritura, cinematismo- como imágenes en movimiento.* (Didi-Huberman, 2015, p16)

Hacer presente ese pasado, sometiéndolo a discusión desde la representación de la ciudad y la sociedad en la historieta argentina. Didi-Huberman se define como un continuador del pensamiento de Aby Warburg, también recurre a Walter Benjamin, a quien cita en *La imagen ante todo* un escrito de 1940, *Sobre el concepto de historia*: *La imagen verdadera del pasado pasa velozmente. El pasado solo es atrapante como la imagen que refulge para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible (...). Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella (...) Articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'tal como verdaderamente fue'.*

³ El gobierno de facto provocó una sensación de debilidad institucional con el fin de facilitar entrar al país a los grupos armados montoneros, incentivándolos a una contraofensiva que resultó fallida, debido a que había sido provocada justamente con el fin de capturarlos y matarlos.

Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relumbra en un instante de peligro (...) este peligro amenaza tanto la permanencia de la radiación como los receptores de la misma, Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla (...) Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que solo se encuentra en aquel historiador que esta compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si este vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer. (Benjamin, 1939, p. 27).

¿Cómo podemos orientarnos críticamente en las imágenes? Se pregunta entonces Didi-Huberman: *Kant se preguntaba ¿Cómo orientarse en el pensamiento? Es una pregunta general. Si se diera una respuesta general, significaría que sabemos lo que es una imagen en general. Pero eso no es verdad. No se puede responder a esa pregunta en general, porque orientarse en las imágenes significa orientarse en cosas muy concretas, sensibles, particulares, múltiples, singulares.*

Didi-Huberman es muy escéptico con respecto a toda generalización sobre las imágenes, a toda ontología de la imagen (algo que le reprocha a Barthes): *He usado la palabra 'imagen' en singular y en general en el título de alguno de mis libros, pero considero que lo mejor es decir 'las imágenes' o 'esta imagen' o 'estas dos imágenes'. Sólo puedo darte ejemplos. Cuando trabajo sobre la pintura del Renacimiento me oriento de una manera y cuando estoy ante imágenes de Auschwitz me oriento de un modo diferente. No hay que perder nunca de vista la singularidad de las imágenes y la multiplicidad: nunca hay una imagen, sino imágenes. Pasa como con las palabras: me oriento diferente si escribo un poema que sí escribo un discurso político o filosófico. Depende del uso, de la singularidad. (Didi-Huberman, 2010, p2)*

Rompiendo automatismos

También se intentará incorporar a esta investigación algunos de los conceptos teóricos que desarrolla el sociólogo Howard Becker (2015), quien marca la insuficiencia de los métodos de la sociología para describir y explicar la realidad y propone otras formas de representarla, rompiendo con los automatismos de la disciplina científica y salir del monopolio del conocimiento de la realidad propuesto por las ciencias sociales. Obras de teatro, novelas, fotos, cine, mapas pueden proponer puntos de vista divergentes - sostiene Becker-, zonas de ambigüedad que quizás el texto científico no toca. Este autor entonces, propone alternativas a una problemática de su campo de pertenencia: *para hablar de la sociedad, la sociología no basta.* Propone como opciones a los característicos informes sociológicos, las representaciones culturales que hablan de la sociedad en las que fueron producidas. Cine, literatura, teatro, mapas, entre otras, pueden utilizarse así, para analizar la sociedad, sin por ello desgarrarlos de su valor artístico o formal. Así, la fotografía documental o el fotoperiodismo pueden utilizarse como un recurso para el análisis de la sociedad. En palabras del mismo autor, incluso

Italo Calvino puede ser denominado urbanista, en cuanto que en su libro *Ciudades Invisibles* elabora una teoría de la vida urbana mediante parábolas *que exploran los problemas teóricos y epistemológicos que plantean las ciencias sociales* (Becker, 2015, p307).

En este trabajo, se propone entonces, enlazar la diversidad de puntos de vista de estos autores para incorporar nuevas herramientas de análisis que expandan los vínculos posibles entre ciertas imágenes y la sociedad, entre representación y realidad, entre historieta, política, ciudad y arquitectura.

Representar hechos difíciles. La imagen dialéctica

Del libro *Cómo sucedieron estas cosas, Representar masacres y genocidios*, de Burucúa y Kwiatkowski, surgieron algunas preguntas en relación a la temática, y diferencias en relación a la escala de cada hecho histórico, pero se prestó especial atención a las categorías de análisis establecidas.

¿Para qué sirve, cuál es la aplicabilidad del recorrido propuesto en el libro? El libro se pregunta sobre el cómo contar hechos que son muy difíciles de sobrellevar. Ante todo, propone establecer una distancia –un *Denkraum* en términos de Warburg– entre los hechos traumáticos y quien los relata o procura explicarlos. Esa separación abre la posibilidad de enfrentarse a los horrores de la historia. No soluciona el problema de los límites de la representación, pero evita el riesgo de la parálisis, del silencio y la renuncia a todo esclarecimiento. Una búsqueda de fórmulas históricas que se han usado para relatar mediante palabras, imágenes o performances las masacres del presente.

Los autores analizan la cuestión de la representación de la masacre histórica, entendida esta como el asesinato masivo de individuos usualmente desarmados y sin posibilidad de defenderse, para el que se utilizan métodos de homicidio excepcionalmente crueles, en tanto que las víctimas, vivas o muertas, son tratadas con gran desprecio. Fenómenos del tipo han tenido lugar desde períodos muy tempranos de la historia humana y, en general, siempre que han ocurrido, quienes buscaron explicarlos y contarlos, ya sea mediante textos, imágenes u otros medios, enfrentaron problemas enormes.

El desarrollo es a partir de varios capítulos donde sobresale *La fórmula cinegética*, donde resuenan los ecos de la teoría warburgiana en relación con la reiteración del *pathos* en imágenes de diversos períodos históricos. La cacería ha sido utilizada como una fórmula para la representación de masacres humanas desde la Antigüedad clásica. Por ejemplo, las luchas y victorias de los griegos sobre los persas durante la campaña de Alejandro, esculpidas en sarcófagos y altares, resultan extraordinariamente parecidas a escenas de cazas del jabalí representadas en la misma clase de objetos. También en el mundo romano las matanzas de bárbaros fueron expuestas como escenas cinegéticas, por ejemplo en las columnas de Trajano y Marco Aurelio, y en el friso del foro de Trajano que se ha conservado parcialmente en los relieves escultóricos; después encontramos los capítulos *La fórmula del martirio*, *La fórmula*

infern (El uso del infierno como metáfora para representar masacres). En *Siluetas, máscaras, réplicas, fantasmas, sombras. En la multiplicación del Doppelgänger* los autores analizan el modo en que, desde perspectivas y experiencias diversas, quienes se aproximaron a masacres históricas del pasado se enfrentaron a las dificultades enormes del relato y la representación. Si bien los ensayos voluntarios y sistemáticos de exterminar por completo un determinado grupo humano han impuesto desafíos y límites a los marcos éticos, retóricos y analíticos disponibles, el intento de narrar, describir y retratar esos acontecimientos terribles no ha cesado nunca. En tales casos, se utilizan herramientas discursivas, retóricas o pictóricas de diverso tipo que, adquirieron en ocasiones la sistematicidad la necesidad de encontrar un punto de distanciamiento justo entre sujeto y objeto y entre representación y juicio, para efectuar un diagnóstico histórico comprobable. Este aspecto es por demás conflictivo sobre todo después de haberse propuesto inmiscuirse más allá de la identificación de las formas de representación de masacre en sí mismas. Los autores intentan asimilar en el estudio las dificultades semánticas y visuales que configuran el relato de un trauma indecible confirmando el distanciamiento respecto a las aproximaciones mencionadas que convocan al silencio. El concepto warburgiano de *Denkraum* o espacio de reflexión reaparece en este punto como la herramienta capaz de dar con esa distancia justa para esclarecer las memorias ajenas que pueblan las historias terribles. Este espacio mediador entre sujeto y objeto, es también el espacio que ocupan las imágenes en los esbozos teóricos warburgianos, concebidas como objetos contemplativos que proyectan en equilibrio la reflexión estática y las acciones desmesuradas de los hombres.

La aplicabilidad que encontramos para nuestro texto se encuentra en la posibilidad de la apertura de un *Denkraum* para pensar las representaciones elegidas, lo que permitiría un abordaje de nuestros objetos de estudio en función de enfrentar con distancia, algunos temores y ansiedades más íntimas y existenciales ...esto es, que ese lugar para la intelección nos permite hacer frente al miedo a la muerte. La imagen haciendo aparición, en términos de Didi Huberman. Sin duda uno de los aspectos más terribles de las imágenes que documentan crímenes colectivos es que vuelven soportables sucesos por demás infranqueables. Quizás sea otro aspecto warburgiano -que retoma también Didi-Huberman- el que condense la experiencia de mediación que se quiere explicar, *Du lebst und thust mir nichts (vives y no me haces mal)*: las imágenes nos afectan y lastiman, activando nuestra memoria, pero sin herirnos. Este libro nos resulta de importancia específica para la constelación: *Los cuerpos de la violencia*.

Profundizando sobre las relaciones propuestas por Didi-Huberman en relación con las propiedades de la imagen para *tocar lo real*, es que cuestiona las lógicas más convencionales en relación a la representación y la mimesis: *Se comprende entonces que el pasado se vuelva legible, por lo tanto cognoscible, cuando las singularidades aparecen y se articulan dinámicamente las unas con otras -por montaje, escritura, cinematismo- como imágenes en movimiento.* (Didi-Huberman, 2015, p16) Hacer

presente ese pasado, sometiéndolo a discusión desde la representación de la ciudad y la sociedad en la historieta argentina.

Esto no quiere decir que esa historia sea imposible. Simplemente significa que es anacrónica, prosigue el autor. *Y la imagen dialéctica sería la imagen de la memoria positivamente producida a partir de esa situación anacrónica, sería como su figura de presente reminiscente. Al criticar lo que esta tiene (el objeto memorizado como representación accesible), al apunar al proceso mismo de la pérdida que produjo lo que no tiene (la sedimentación histórica del objeto mismo), el pensamiento dialéctico aprehenderá en lo sucesivo el conflicto mismo del suelo abierto y el objeto exhumado. Ni a devoción positivista por el objeto, ni la nostalgia metafísica del suelo inmemorial, el pensamiento dialéctico ya no procurará reproducir el pasado, representarlo: lo producirá de una vez, emitiendo una imagen como una tira de dados. Una caída, un choque, una conjunción riesgosa, una configuración resultante; una 'síntesis no tautología' como bien dice Rolf Tiedemann. Y no más teleología que tautológica, por otra parte. Comprendemos entonces que la imagen dialéctica -como nueva concreción, interpenetración 'crítica' del pasado y el presente, síntoma de la memoria- es lo mismo que produce la historia.*

La imagen dialéctica, entonces, como depuradora del dilema de la creencia y la tautología. ¿Pueden las historietas analizadas presentarse como imágenes dialécticas? ¿Producen ese efecto de tocar lo real sin serlo, de herirnos, pero sin lastimarnos? ¿Todas las historietas los hacen de la misma manera? ¿Se pueden encontrar gradientes? Dar respuesta a estas preguntas es nuestro desafío.

Historietas en transición. Representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática

Las experiencias de la muerte, la masacre, la guerra, funcionan como núcleos en que el arte encuentra un límite, que es a un tiempo estético y ético: se ponen en crisis los modos de narrar o mostrar el mundo a la vez que caen las certezas acerca del propio derecho a mostrar y narrar. La belleza es frivolidad; la representación, falseamiento. Estas reflexiones sobre los límites de la representación han llegado a constituirse en un lugar común del pensamiento marcado por la experiencia del genocidio nazi. El arte no ha podido sustraerse a las preguntas que marcan esa relación con la historia: si es lícito representar el horror, en tanto cualquier retórica sería inadecuada; si, en caso de aceptar la tarea de esa representación, los recursos de los diversos lenguajes pueden dar cuenta de algún modo de una experiencia que parece ajena a lo humano; y si, finalmente, es ético que esas representaciones puedan incorporarse sin discusión al mercado de productos culturales. Más allá de las reflexiones, la respuesta se ha dado a través de la producción. La producción de una memoria viva de los hechos no necesita silencios sino discursos, siempre que estos discutan sus recursos y su inscripción como mercancía. Por otra parte, como nota Andreas Huyssen (2002: 127),

la inconmensurabilidad siempre constituyó un motor, no un obstáculo, de la representación artística.

Es posible, al menos parcialmente, extender estas reflexiones a los años del terrorismo de Estado en Argentina, que se inscribe en la serie de las masacres burocratizadas del siglo XX y constituye un quiebre en nuestra historia, un acontecimiento que reformula los modos de entender el pasado al tiempo que se inscribe en el futuro, en la medida en que la memoria social encuentre modos de procesar esa experiencia. Es en este contexto que me interesa examinar qué ha hecho la historieta argentina con un referente que, si ya es opaco y resistente a las herramientas conceptuales y retóricas de la literatura y el cine, lo es aún más a un lenguaje como la historieta, que desde su nacimiento y con muy pocas excepciones ha sido hostil a diversos modos del realismo y la discusión política, aunque tal restricción haya sido producto de la historia editorial e institucional y no de alguna improbable incapacidad intrínseca.

Aspectos casuísticos

En Argentina, como en muchos países, la historieta narrativa no había incorporado el tratamiento de la política. A diferencia del humor gráfico, la historieta no suele admitir de manera explícita en sus relatos las tensiones sociales contemporáneas a su creación. No se trata, como propone Pablo de Santis (1992:7), que *como la literalidad hace fracasar cualquier narración, la realidad le exige a la historieta caminos zigzagueantes y, a veces, secretos*. En realidad, la inclusión explícita de la política contemporánea como un elemento vivo que interviene en la acción es una característica evidente del realismo literario moderno, desde Stendhal y Flaubert, que no ha hecho fracasar más narraciones que otros recursos. En realidad, esa despolitización no es propia de los relatos en general sino un resultado del modo de producción de las historietas. Por una parte, el humor gráfico se origina en Argentina en el siglo XIX en revistas facciosas, dedicadas expresamente a la caricatura política. La herencia de estas publicaciones recorre todo el siglo XX. La historieta *seria*, en cambio, se funda en la republicación de material extranjero, en particular inglés y norteamericano, y luego en la utilización en la producción local de ciertos géneros: el western, la ciencia ficción, la novela de aventuras e incluso la narrativa histórica y la gauchesca, que no pueden incorporar referencias explícitas a lo contemporáneo.

En septiembre de 1984, a pocos meses del retorno de la democracia, comenzó a circular *Fierro a Fierro. Historietas para sobrevivientes*; a partir del n° 13 se llamó *Fierro*, conservando su subtítulo. Su antecedente más inmediato fue *Superhumor*. Los cien números de su primera época fueron publicados por la Editorial La Urraca. Su director fue Andrés Cascioli, acompañado por un equipo de colaboradores relativamente estable: Enrique Breccia, Horacio Altuna, Carlos Sampayo, Carlos Nine, Marcos Meyer, Roberto Fontanarrosa, Miguel Rep, Cochimba y Marcelo Birmajer. Sus tres jefes de redacción fueron Juan Sasturain (1984-1987), Marcelo Figueras y Pablo De Santis (1987-1992). También integraron el *staff* algunas

mujeres dibujantes y guionistas como Susana Villaba, Maitena y Patricia Breccia. Juan Lima fue su Jefe de Arte, a cargo del diseño y la diagramación -con la colaboración de Zaluth (h)-. En la práctica, sostiene Lucas Nine, Lima fue el verdadero Jefe de Redacción, asignando espacios y encargando notas, sobre todo, en los últimos años, entre 1988 y 1992). Por eso, puede considerársele también uno de los grandes responsables de su identidad visual y de contenidos,

En la *bajada de Fierro, historietas para sobrevivientes*, proponía -afirma Laura Vázquez- establecer un vínculo entre el pasado y el presente para hacer aparecer como necesaria una continuidad deseada por ciertos sectores sociales (*El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Paidós, 2010). La estrategia de la revista fue la de presentarse como una publicación que articulaba *tradición y experimentación*: una tradición heredada, en la que se inscribían muchos integrantes del equipo de redacción, y la experimentación acumulada en años de trabajo tanto en el país como durante el exilio. A su vez, supo amalgamar las experiencias profesionales de quienes provenían del humor gráfico con las de aquellos más cercanos a la denominada *historieta seria*. Además de su reorganización del pasado, *Fierro* se sitúa en el contexto de la renovación de la historieta en la década de 1980 a la que se hizo referencia más arriba. Uno de los objetivos explícitos de la revista, en todo su recorrido pero con especial énfasis en sus inicios, es restablecer el contacto con *lo nuevo*, en tanto se percibe que una de las consecuencias de las políticas culturales del Proceso ha sido la interrupción de ese contacto.

La revista presenta a la dictadura militar como causante de una doble ruptura: *con lo nacional-popular, pero también con la modernización cultural y la producción contemporánea libre de censura* (Reggiani, 2003). El título de la revista es una concentración de sus objetivos: *Fierro a Fierro* hace referencia a la tradición de la historieta argentina (es el título de una historieta gauchesca de Raúl Roux aparecida en *Patoruzito* en la década de 1940), al texto central del canon de la literatura argentina (con su evidente relación con *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández) y a la corriente principal de la historieta extranjera de fines de los años setenta, representada por las revistas *Métal Hurlant* en Francia y su contraparte norteamericana *Heavy Metal*. El slogan de la revista -*historietas para sobrevivientes*- fue, según el propio Sasturain, involuntariamente robado a la revista española *El Vívora*.

La revista *Fierro* responde a esta necesidad de modernización en tres campos: la publicación de historietas extranjeras, la publicación de argentinos exiliados o imposibilitados de publicar su material más reciente, la publicación de un colectivo calificado como *los jóvenes*, representación de un movimiento *subterráneo* gestado a partir de la apertura democrática (Reggiani, 2003). Esta *puesta al día* con las nuevas tendencias implica básicamente la publicación de material europeo (sobre todo material de Moebius de los años '70, como un *nuevo clásico* y como uno de los principales argumentos de venta de la revista) y material argentino inédito en el país (como *Ficcionario* de Altuna y *Sudor Sudaca* de Muñoz y Sampayo como presencias emblemáticas de la revista en sus primeros números), así como la organización de un

concurso y el espacio *Oxido* para historietas de autores jóvenes que, además, constituye la zona más experimental de la revista.

Constelaciones de análisis.

Tanto Warburg y sus mapas del conocimiento como Guinzburg y la microhistoria. Aportan argumentos para definir constelaciones que poseen un denominador común, imágenes atravesadas por violencias sobre los cuerpos y violencias sobre la ciudad y sus espacios públicos: esas podrían ser las primeras dos grandes dimensiones desde las cuales empezar a abordar la taxonomía propuesta.

a-Los cuerpos de la violencia. La representación de la violencia ejercida sobre los cuerpos en la serie de la revista *Fierro, La Argentina en pedazos*. Esta serie, construida en la *Fierro* durante la inmediata post-dictadura argentina, hizo un arte de la memoria capaz de volver legible ese pasado inmediato que -en términos de Didi-Huberman- toca lo real. Pero no mediante la recopilación de fuentes escritas, ni de testimonios de sobrevivientes, ni mediante la recopilación de la casi inexistente documentación visual sino mediante la representación, en historieta, de las marcas de la violencia; confrontando distintos textos de la literatura argentina. Haciendo explícito lo latente, lo sublimado durante los años anteriores.

En este trabajo abordaremos solamente cuatro historietas de la serie: aquellas en donde el modo de mostrar la violencia se presenta de un modo más físico. Este tipo de re-presentación las vuelve además más fascinantes. La potencia gráfica con las que fueron realizadas y la solvencia técnica de sus autores las transforma en sinécdoques de toda la serie: *El Matadero y Los dueños de la Tierra*, guionadas por el mismo Sasturain y dibujadas por Enrique Breccia, *Las puertas del cielo*, con guión de Buscaglia y dibujada por Carlos Nine, y *La gallina degollada* (una de las pocas historietas que no se realizó *ex profeso* de esta serie), guionada por Trillo y dibujada por Alberto Breccia. Para esto, se utilizarán los textos analíticos de Piglia como parte del marco teórico desde el que se trabajarán las historietas y al mismo tiempo se los tomará como fuente primaria. En estas cuatro historietas se puede ver y de un modo muy explícito distintos modos ser de nuestro objeto de estudio: manifestaciones distintas de la violencia sobre el otro (los indios en *Los Dueños de la Tierra* o los *cabecita negra* en las *Puertas del Cielo*); los modos en los que esa violencia se hace recíproca (unitarios y federales en *El Matadero*); y el efecto *boomerang* que se vuelve hacia el que la origina (representado por los padres de los niños *idiotas* (así los define Quiroga en su cuento) de Alberto Breccia en *La gallina degollada*). Como dijimos con antelación, estas historietas están representadas magistralmente por cada uno de los dibujantes y guionistas mencionados y antecedidas por unos breves y brillantes ensayos de Ricardo Piglia. Este cruce entre texto crítico y relato gráfico establece una empatía que los potencia recíprocamente: texto original, adaptación y ensayo

funcionan como textos autónomos que en ningún modo se yuxtaponen ni se anulan entre sí sino que se amplifican, se complementan y recrean el texto original.

b-Metáforas para el noir. Versiones y reversiones del *noir*. Formas de representar a la corporación policial y para-policial con sus prácticas coercitivas, apelando a géneros constituidos en la literatura y la filmografía tradicional, construyendo parábolas, analogías o metáforas como herramientas para expresar el devenir histórico. La ruptura del género en Alack Sinner, un ex policía devenido detective privado funciona como crítica implícita a la violencia impartida desde el Estado, la voz de los autores que se expresa desde el exilio y que se resignifica con su publicación en la revista *Fierro*.

c-Miradas distópicas. Futuros o presentes distópicos. La ciudad como crítica, como reflexión sobre el presente. *Ficcionario, Custer, Parque Chas o Ministerio* por un lado, claras distopías oscuras: la sociedad de control, la realidad forzada por los grandes medios de comunicación y *realidades alternativas sobre las ciudad real. Es inevitable la referencia a El Eternauta 2 y El Eternauta 3* que proponen visiones cuasi panfletarias de un futuro posible, pero a la vuelta de la esquina.

d-El barrio y la vida pública, en la ciudad y el conurbano. Las representaciones del café, la calle, el trabajo. Ámbitos característicos y consolidados para la circulación de discursos críticos, espacios para la discusión política, para el cruce social, soslayados por las prácticas represivas y el control social de la dictadura, pueden verse como un emergente posible de prácticas de sobrevivencia. La contratapa de Clarín con las tiras gráficas de *El Loco Chávez* de Trillo-Altuna o *Teodoro y cía* de Viuti, son claros ejemplos de representaciones de prácticas no tan sencillas de realizar en la vida cotidiana. Se analizarán algunas emblemáticas y que fueron publicadas por capítulos en revistas de historietas o que contenían historietas: por ejemplo, *Las pueritas del señor López* de Trillo-Altuna -publicada en las revistas *El Péndulo* y *Humor*- o *Evaristo*, de Sampayo y Solano López, en *Fierro*.

La ciudad, el conurbano, los barrios como escenas primarias de algunas historietas o historietistas. *Perramus* de Breccia-Saturain, y *Sudor Sudaca* de Muñoz-Sampayo construida desde el exilio y publicada en *Fierro* durante su primera etapa; *Keko el mago*, *El patito Saubón* de Carlos Nine, *La triple B*, de Albiac y Saborido, entre otras.

d-1. Carlos Nine y Alberto Breccia. Traficantes de escenas primarias.

El barrio de Mataderos como escena primaria en Alberto Breccia. Breccia nació en Uruguay, pero al poco tiempo su familia se mudó al barrio de Mataderos, donde pasó su infancia y juventud. Su padre fue matarife y su propia vida se vio determinada por tratar de zafar de su destino tripero: el dibujo fue la herramienta con la que supo construir esa salida. Ser dibujante fue un oficio que construyó y reconstruyó

estéticamente a lo largo de toda su vida pero al que terminó aplicando ciertos procedimientos a su oficio primario de limpiar tripas: la utilización de elementos cortantes como *gilletes* dobladas por la mitad para “soltar la línea” entre otros utensilios atípicos como manubrios de bicicletas para confeccionar determinadas manchas y en muchos casos directamente recurrir a salpicaduras reales sobre el papel para representar escenas de asesinatos.

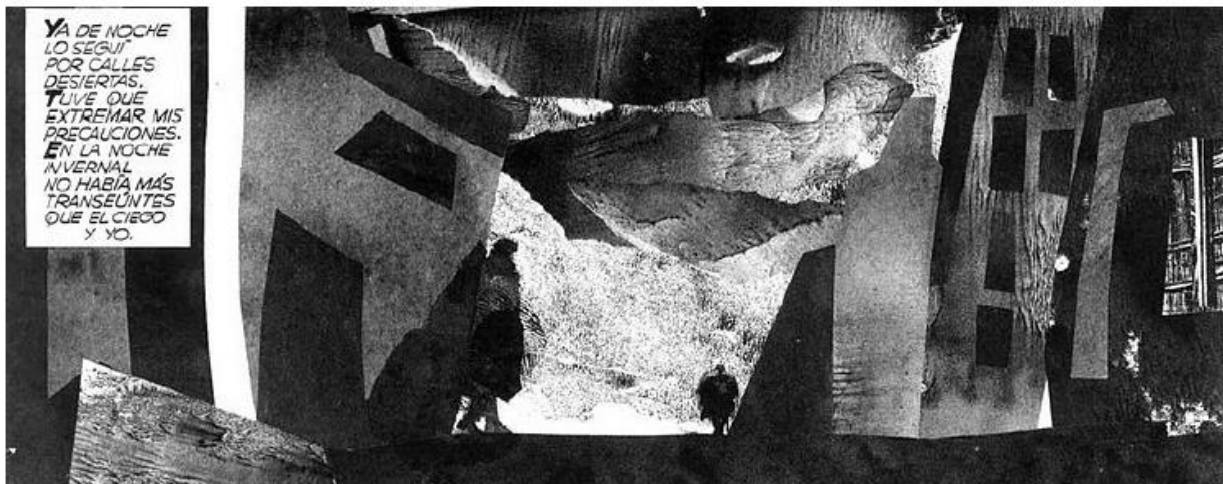
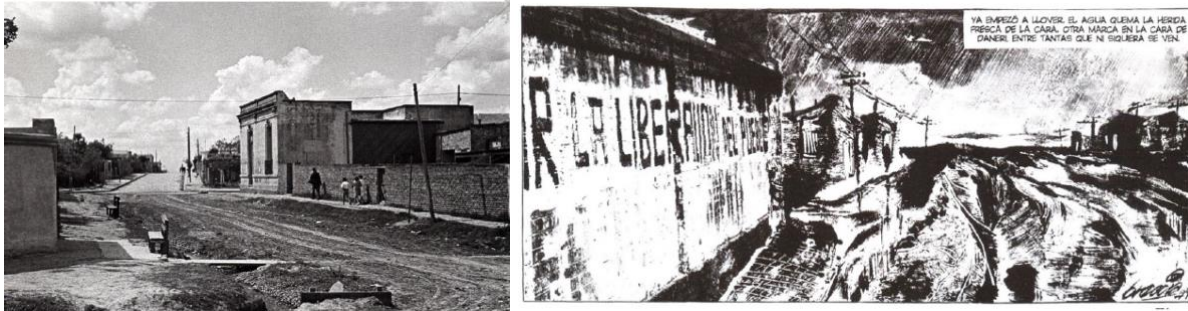


Imagen 1. *Mataderos* en su versión para Informe sobre Ciegos de Sabato

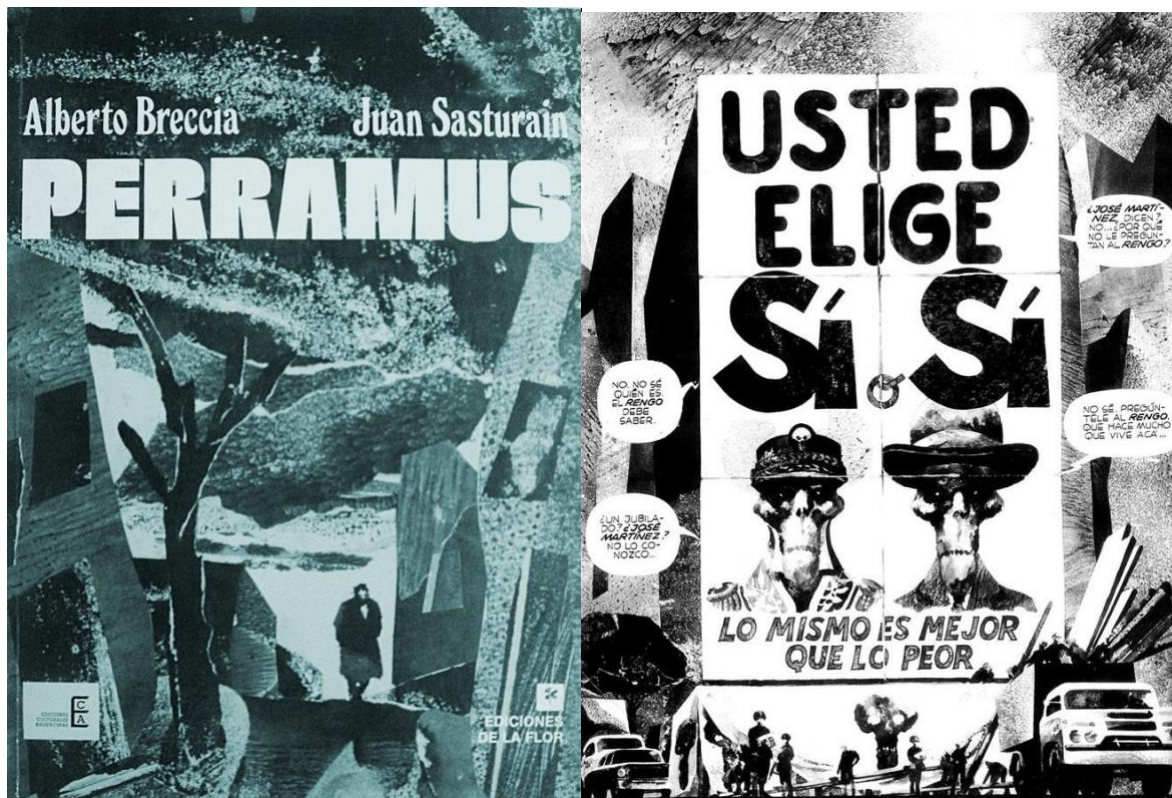
Siempre renegó de su pertenencia al mundo de la *alta cultura* de los dibujantes e historietistas, posicionándose siempre en el margen de todo campo. Y siempre reivindicó al barrio de Mataderos como su lugar en el mundo (pese a vivir gran parte de su vida adulta en Haedo), sus charlas de café con los viejos amigos del boliche a las que volvía con frecuencia y sobre todo la utilización de su imagen del barrio de su infancia como escena primaria, como *locus* sobre el que representar sus historias, aunque también las historias de los otros. Las adaptaciones de Lovecraft y Poe, el *Perramus* de Sasturain y *Un tal Daneri* de Trillo suceden entre casas bajas y grises con calles de tierra semi-inundadas y con veredas sin árboles. Una imagen primaria que se parece bastante a la foto de Horacio Coppola de la calle Correa, en el barrio de Saavedra en 1936. *Mataderos era un barrio que se me fue metiendo adentro. Yo creo que en Un tal Daneri salió algo de lo que yo veía en esos años de juventud. Esos paredones de ladrillo, esas calles de barro, esas nubes que parecían estar al alcance de la mano de tan bajas. En Mataderos yo vi dos duelos criollo protagonizados por el Pampa Julio, un príncipe ranquel que se había hecho guapo. Uno de esos duelos, me acuerdo, era solo a planazos, y se iban rebanando de a poco. Sí, ese era el Mataderos de Daneri.* (Trillo, 1980).

Una imagen atravesada por los procedimientos, el dibujo con gilletes en vez de pinceles, pintadas a planazos, las escenas marcadas por los collages de cielos truculentos hechos de papeles recortados previamente pintados. Esa misma ciudad es

la que aparece en Perramus, una ciudad de sombras, hecha con rejunte de papeles, ¿émula de la ciudad real? Hecha con rejunte de fragmentos vitales, de vidas rotas, de sangre derramada, una ciudad todavía oscura, con cielos intensos, recargados, con los personajes mimetizándose con el fondo. Una ciudad de grises, fracturada, una ciudad rota.



Imágenes 2a-2b. Horacio Coppola, calle Correa, barrio de Saavedra, 1936. Una escena primaria para *Un tal Daneri*, con guión de Carlos Trillo.



Imágenes 3a-3b. Imágenes de Perramus. Ciudad y personajes se confunden en esas formas informes que configuran la onetiana ciudad de Santa María.

La retórica del artificio. Nine, Haedo y los monstruos del peronismo. Las nuevas caras de la ciudad que muestra la literatura llegan para contaminarla otra vez y a recrearla, violentando con sus modos monstruosos las antiguas escenas primarias. Estos monstruos están configurados por operaciones formales que ejerce Nine sobre ciertos arquetipos estéticos de la época, incluso sobre algunos que ya estaban dibujados en términos de parodia, como ver en los personajes de Calé o en las chicas de Divito. Se tratan de formas arquetípicas violentadas y redefinidas por automatismos. Nine trabaja habitualmente con automatismos gráficos para crear formas: muchas historietas suyas surgieron de la unión aleatoria de algunos dibujitos durante conversaciones telefónicas. En ese sentido hay cierto emparejamiento con Cortázar, que parece narrar dejando fluir la oralidad de sus pensamientos (como si eso se pudiera) y Nine que deja fluir su mano mientras dibuja.

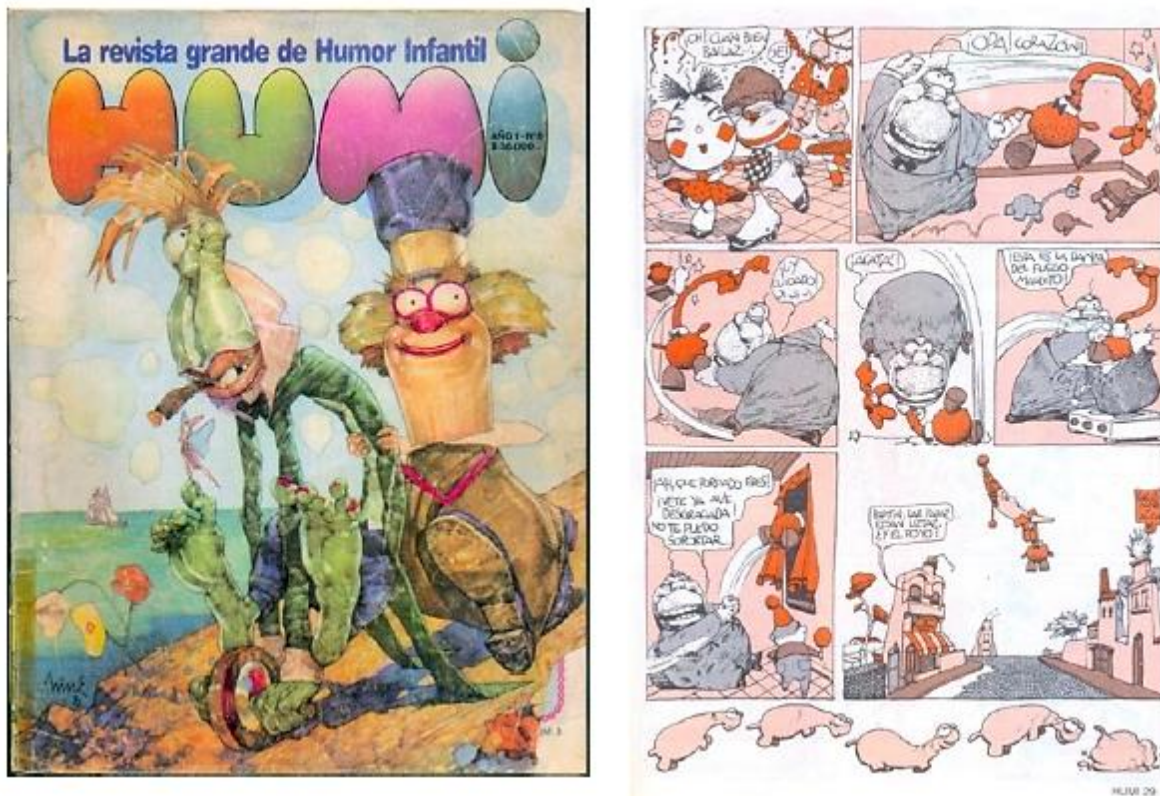


Imagen 4. Los monstruos de Nine tensan la dinámica interna de los cuadritos y dificultan la lectura de la secuencia. Tapa de *Humi* e interior de *Humberto y Garrapié*

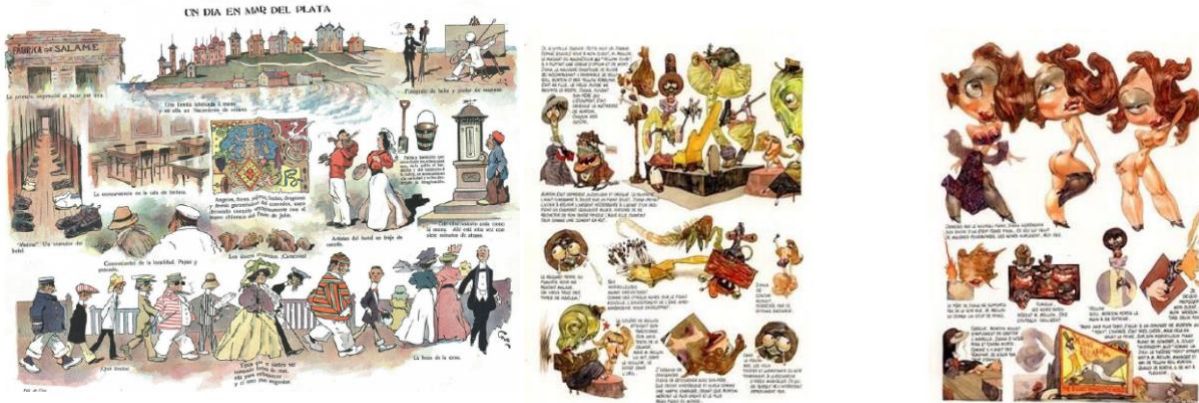
Para el texto de Cortázar, Nine hiperboliza la representación arquetípica del cabecita mostrándolo como un monstruo, que es la que se sostiene en el mismo cuento. Como bien se marca en el texto que antecede a la historietita: *Escrito hacia 1948, Las puertas del cielo define bien esa mirada estética que determina la relación con lo social. La representación del mundo popular está marcada por la distancia y el desprecio, pero también por la fascinación. El protagonista es un cazador de experiencias, una especie*

de viajero que se interna en el infierno de las clases bajas (Piglia, 1991; p.137). Ese es el doble efecto que producen los dibujos de Nine: la distancia y la fascinación. Dado que no es una historieta de fácil lectura por la complejidad del dibujo (Nine no es un autor complaciente), es difícil establecer algún tipo de empatía con los personajes. Pero al mismo tiempo surge lo que atrapa: acostumbrado a dibujar monstruos para la serie *Humberto y Garrapié* de la revista *Humi*, los *cabecitas* y otras aberraciones informes de Nine se vuelven estimulantes visuales que tensan la perspectiva de cada cuadrito hasta el límite de lo inteligible. El trabajo realizado para el cuento de Cortázar podría decirse que es un trabajo previo a un momento *Eureka* en la vida artística de Nine y que él mismo describe así, que fue cuando encontró el modo de articular texto y dibujos de un modo armónico dentro de la composición de la página. En esta adaptación todavía no se observa toda la potencia y la libertad que encontrar este sistema le permitió desarrollar en sus relatos gráficos. Pero sí nos encontramos con embrionarias indagaciones formales como las deformaciones en los cuerpos, las falsas perspectivas y con algunas tímidas rupturas con la historieta clásica como las aperturas de los límites de algunos cuadritos, lo cual evidencia algunas búsquedas que precipitaron en sus trabajos posteriores. Hay cierta materialidad sucia en esta historieta, y parece ser una búsqueda emparentada con lo monstruoso. Nine dibujó en lápiz cada viñeta y después las copio en una fotocopidora común, lo que generó que el trazo se abriera y se unificara en un solo valor de negro, *ensuciando* la calidad de las líneas.

Salir de cacería. Carlos Nine es un caso más complejo de analizar en cuanto a sus apropiaciones metalingüísticas. El mismo se define como un contrabandista. En una entrevista con Juan Sasturain para su programa *Continuará* comenta que así se refirió a sí mismo frente a un público angloparlante en un viaje al Reino Unido: *frente a los descendientes de los grandes piratas yo me mostré como un gran contrabandista.* Pueden distinguirse dos grandes movimientos de contrabando: los que usa para definir la gráfica de sus historietas y los que marcan la temática de sus trabajos.



Imágenes 5a-5b. Divito y Calé. Fuentes para algunos monstruos de *Las Puertas del Cielo*



Imágenes 6a-6b. Puesta en página de Cao para *Caras y Caretas* (22 de febrero de 1908) versus puesta en página de Carlos Nine en la primera época de *Fierro*.

Los grandes tráficos formales en Nine son: la incorporación de la técnica de la pintura clásica a un género popular como la historieta, la utilización de la lógica de algunas armonizaciones del tango, especialmente los arreglos de Pugliese y la puesta en página de los pioneros del cómic en EEUU, con *Crazy Kat* a la cabeza.

Por otra parte reelabora temáticas de otros campos de la cultura popular: revisita la novela negra norteamericana y el *western* y además confiesa que recurre a las revistas *Caras y Caretas* como *cantera* donde abreviar; desde allí reformula ciertos arquetipos formales y personajes de época aunque también se apropia de mecanismos creativos para resolver dificultades técnicas específicas.

Así como toma temas del cine *americano*, no toma formas: rompe con la representación realista heredada de la planificación cinematográfica que viene de Griffith y desestima el *raccord* como forma narrativa.

En este sentido sus historietas pueden dividirse desde otro tipo de unidad mínima, no ya el cuadrado o viñeta -homólogo del plano cinematográfico-, sino desde la composición entera de la página.

La ruptura con el *raccord* hace que sean historietas de difícil lectura. Incluso podría decirse que Nine propone un *antirracord* en sus puestas en página que antepone a la fácil lectura secuencial. Prioriza la composición de cada página como unidad, las planifica de modo autónomo y como un todo. Cada viñeta y cada fragmento de texto deben estar en armonía con el resto de la página.

En ese sentido deja de lado o se opone a utilizar un modo de montaje que resultaría más ágil para un lector común. Se opone a ser complaciente con el lector, le exige atención para recibir sus búsquedas formales, le exige que salga de ese lugar cómodo adquirido por el lenguaje cinematográfico *made in USA* y universalizado.

El lector entonces no está en presencia de una secuencia que agilice la lectura del relato, lo fuerza a realizar otros recorridos visuales por la página, a mirar otras cosas, los saca constantemente del relato pero al mismo tiempo los sumerge en su clima.



Imagen 7. Página dominical de Herriman donde se puede ver un vanguardista diseño de página. Se pueden observar concordancias con las puestas en página de Nine para sus dibujos de *Las puertas del Cielo*; pobres comparadas con alguna más arriesgada historieta de la revista *Fierro* del año 1987.

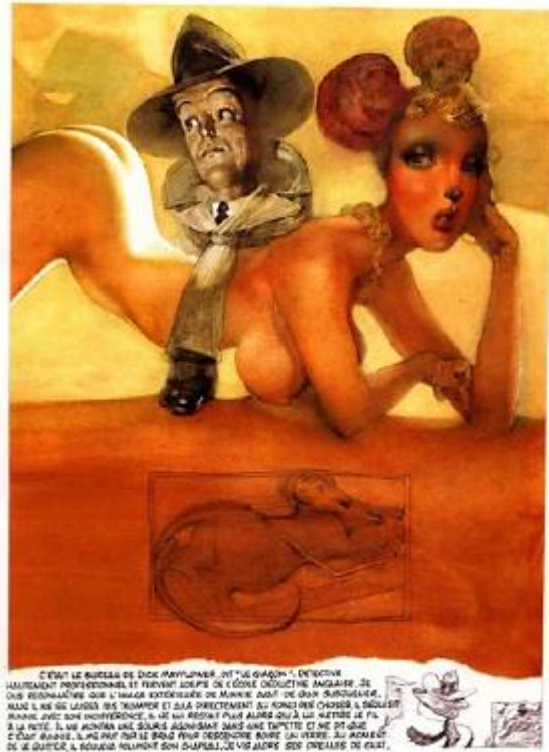
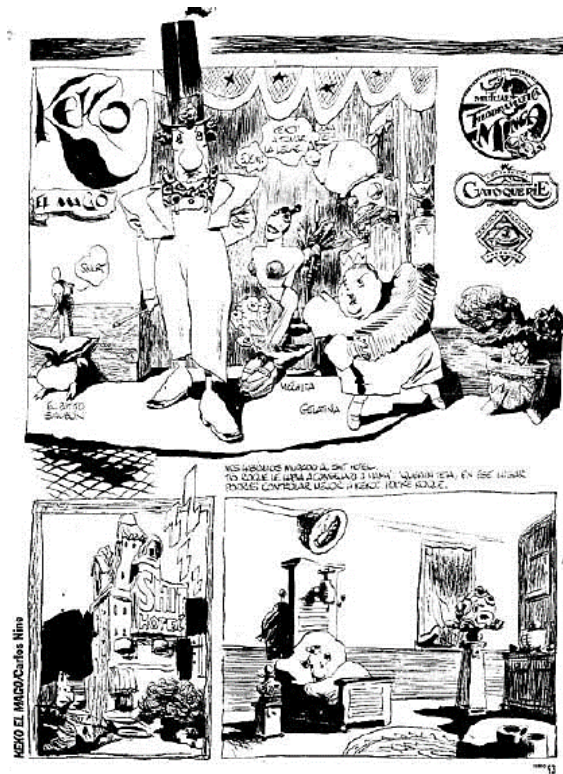


Imagen 8a- 8b. Primera versión de Keko para *Fierro*, con una puesta en página anterior a las páginas *Eureka* aunque ya se puede percibir embrionariamente que no se ajusta al típico desarrollo en viñetas seguidas y rompe con los límites del cuadrado. Se puede comparar con otra página a color, contratapa de unos números posteriores de la revista donde incluso se arriesga cerrando la secuencia con un solo dibujo a página entera con un pequeño epílogo en blanco y negro. Este cierre incluso está trabajado con otra técnica distinta al resto de la historieta.

Nine se esfuerza en generar climas, lo ha dicho muchas veces, incluso ponderando ilustraciones propias de su infancia: *no está tan mal este dibujo* -en referencia a un San Martín pronto a embarcar- *tiene clima. Siempre busqué eso, generar un clima antes que nada*. En el mismo reportaje con Sasturain rememora el momento *Eureka* en que bajó al fondo de su casa y se dio cuenta de que ese modo de planificar la página era el que tenía que usar, el que proponía algo distinto, el que lo diferenciaba. Estas búsquedas formales, que han devenido en recurrentes en la obra de Nine podrían definirse como retóricas del artificio, no buscan ser realistas, sino que justamente pretenden jugar en el borde de la representación realista, desarmando y rearmado, destruyéndola y reconstruyéndola un poco como lo hacía Pugliese con los arreglos que le ponía a los tangos clásicos cuando tocaba, como si fuera un músico de conservatorio, pero con voz atorrante. El mismo Nine la define como una estructura *deconstructivista*. Esta estructura es la que contrabandea para sus propios trabajos: pintar como un académico, pero con voz rea. *El tango es música –no canción sino*

música- clásica hecha por atorrantes. Pugliese es un atorrante que sabe de música, como los inventos que hace. Eso yo lo quiero aplicar a la imagen. Dibujo como si fuera un clásico, pero siendo un atorrante. Eso modifica totalmente la cuestión, porque vos estas dibujando sujetos y objetos fantásticos e impensables, pero a la manera clásica. Estas utilizando las técnicas (el oficio) del pintor para ilustrar cosas que un atorrante entiende rápidamente. Si querés entender que es el cubismo pone el tango "Arrabal" en versión de Pugliese y vas a entender lo que es el cubismo. Es decir: agarrar un tema, desarmarlo y volverlo a armar. Eso es el cubismo y eso es lo que hace Pascal y Pugliese cuando toca. El viejo manejaba los silencios como nadie. Y ese ritmo cortante que tenía, era muy plástico, muy visual. Entonces se entiende el cubismo. Para hacer esos tangos tenés que ser un músico de la puta madre. Esos tangos son la catedral de Florencia. Están contruidos con tutti y tienen que aguantar cualquier cosa.



Imagen 9. Caras y Caretas como cantera.

Su experimentación con las formas termina siendo rupturista, confrontativa, incómoda. En la transformación de esas formas conocidas, en su deconstrucción y nueva construcción radica lo que podría definirse como su estilo; y este estilo le permite nuevas reconstrucciones cada vez, hay muchos Nines distintos a lo largo de estos años, hay una constante búsqueda y un constante encuentro que cristaliza por un tiempo en una forma estable, pero que con el tiempo cambia otra vez. Sus búsquedas

inquietas no hubieran podido cristalizar en otra época más que en lo que él mismo define como el gran laboratorio que fue la primera época de la revista Fierro en la década del 80.

Si bien se pueden encontrar muchos cúmulos de citas cultas y metalingüísticas junto con citas de arrabal o giros lingüísticos engolados típicos del cine argentino de la época de oro, Nine produce dos tipos de citas más activamente, las referidas a la pintura clásica, con claroscuros *allá* Velázquez y las que referencian a la misma historieta, con paisajes que cambian constantemente como en Crazy Kat, la historieta de Herriman. El mismo define estas apropiaciones como *salir de cacería*: salir a cazar por los cotos de otros géneros y lenguajes. Así, sus personajes tienen la retórica de los personajes del cine de los '50 argentino, plantea tramas que se asemejan al film *noir* e intrigas psicológicas dentro de paisajes que cambian con los estados mentales de sus protagonistas. Sin embargo, la historieta es el género primario al que le rinde culto y es al que vuelve una y otra vez para reconfigurarlo constantemente. En *Las Puertas del Cielo* Carlos Nine hace presentes ciertos lugares marginales donde el cabecita desarrollaba sus *placeres primarios* como bailar y escuchar música. Estos son los momentos más deslumbrantes de su historieta, en donde se perciben sus experimentos con la forma, rompiendo el límite del cuadrado y deformando los rostros de los bailarines de las milongas. Es decir que en los momentos del relato en donde se debe representar el suburbio es donde Nine se encuentra más a gusto con sus búsquedas personales.



Imagen 10. *Objets trouvés* para componer una ciudad surrealista y fantasmagórica cercana a los paisajes de Herriman.

Y es en el conurbano donde Nine encuentra después una piedra fundacional y programática para sus relatos gráficos: la barrera de Haedo. Nine pasó su infancia en Haedo, localidad marcada por el desarrollo del tren, que la atraviesa en dos (de hecho

las avenidas paralelas a la vía son conocidas como Rivadavia y *segunda* Rivadavia). Este paso a nivel es tomado por Nine como un umbral de reflexión donde comenzar a desarrollar el pensamiento de sus personajes. Se puede encontrar un homólogo a ciertas búsquedas formales de Piglia cuando suplanta en su novela *Respiración Artificial*, momentos descriptivos por reflexiones y pensamientos (Piglia, 1991). Así, Nine en sus historietas, utiliza este hiato en el relato de manera recurrente: cada vez que sus personajes se topan con la vía del tren –tren con una alta frecuencia-, la barrera siempre está baja y en la espera del paso del tren fluye el pensamiento – aunque estén en plena persecución policial incluso-; pensamiento inútil por otra parte, siempre es un tiempo muerto y el devenir discursivo mental termina en frases banales. Así como la historieta es el género primario al que recurre para la elaboración de la puesta en página de sus propios relatos gráficos, la ciudad real le brinda herramientas para articular la estructura de la narración. La localidad de Haedo genera así, escenas primarias donde sus surrealistas y paródicos artificios pueden desarrollarse.

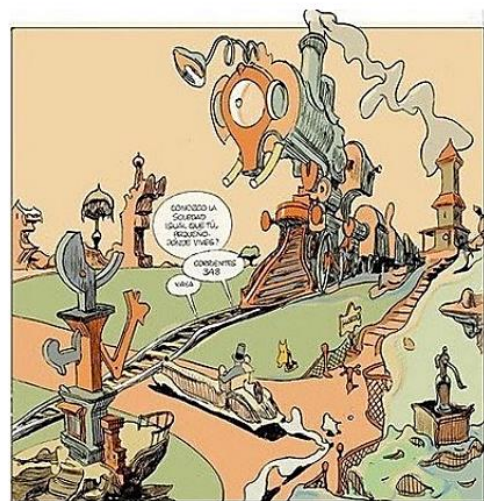


Imagen 11. Un paisaje para la barrera de Haedo en la última reversión de Keko el mago del 2006 y un paisaje de *Crazy Kat* de 1917.

Bibliografía

Nota: Se consigna la bibliografía utilizada en la investigación

AAVV, (2008, diciembre) Dossier *Noventa: la década breve*, en *Ramona*, 87, Buenos Aires
 AAVV, *El libro de oro de Fierro. Especial Oesterheld (1952-1964)*, Bs.As., De la Urraca, 1985.
 AAVV, *La Argentina en pedazos*, Bs. As. Ediciones de la Urraca, 1993. Revista HUM®, colección completa, Archivo de Historieta de la Biblioteca Nacional.

- Aguilar, M., *La dimensión estética en la experiencia urbana*, en: Lindón, A.; Aguilar, M. y Hiernaux, D. (Coords.) *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Barcelona: Anthropos/ México, 2006, UAM, pp.137-149.
- Aquino, S., Video inédito filmado en el taller de Carlos Nine en 1996, nunca montado. (Material en bruto) disponible en https://www.youtube.com/watch?v=NGgQsZ44g_w, 2011.
- Auerbach, E., *Mimesis*, Mexico DF, FCE, 1996
- Basualdo, E., *Sistema político y modelo de acumulación en la Argentina*, Bernal, UNQ, 2001.
- Battistozzi, A. *Escenas de los '80. Los primeros años*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2011.
- Bazin, A., *La evolución del lenguaje cinematográfico en ¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp ediciones, s/f.
- Becker, H., *Para hablar de la sociedad: la sociología no basta*, Buenos Aires., Siglo XXI, 2015.
- Benjamin, W., *Sobre el concepto de historia*, Buenos Aires, Piedra de Papel, 2007 (orig. 1939)
- Berger, J., *El tamaño de una bolsa*, Buenos Aires, Taurus, 2004.
- Berger, J., *Modos de ver*, Barcelona, Gili, 2010
- Berman, M., *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires., Siglo XXI, 1997.
- Borja, J., *La ciudad conquistada*, Madrid, Alianza, 2003.
- Borja, J., Muxi, Z. *Espacio Público: Ciudad y Ciudadanía*, Barcelona, Random House Mondadori, 2003.
- Burkart, M., , *De verdugos a matones y patotas. Representaciones de la represión ilegal en HUM® y Pasquim durante la distensión de las dictaduras militares de Argentina y Brasil*, TOPOI; Lugar: Rio de Janeiro; Año: 2017
- Burkart, M., *Caricatura política en el cono sur entre la radicalización política y las dictaduras militares*, Contemporânea; Lugar: Niteroi; Año: 2014 vol. 2 p. 1 - 11
- Burkart, M., *La caricatura política bajo la dictadura militar argentina (1976-1983)* Contemporânea; Lugar: Niteroi; Año: 2014 vol. 2 p. 1 - 36
- Burkart, M., *La caricatura política en O Pasquim bajo la dictadura militar (1978-1980)*, *Domínios da imagem*, Revista del Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem; Lugar: Londrina; Año: 2013 p. 115 - 134.
- Burkart, M., *La revista HUM®, un espacio crítico bajo la dictadura militar argentina (1978-1983)*, *Afuera*, Estudios de crítica cultura; Lugar: Buenos Aires; Año: 2013 p. 1 - 15
- Burkart, M., *Violencia y represión en el humor gráfico: Chaupinela y Humor (1974-1980)*, *deSignis*; Lugar: Rosario; Año: 2015 p. 225 - 236
- Burke, P. (2001), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona.
- Carassai, S., *Los años setenta de la gente común: La naturalización de la violencia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- Chute, H. (2016), *Disaster Drawn: testigo visual, cómics y formato documental*. Cambridge: Universidad de Harvard, 2016
- Croci, P. y Vitale, A. (comps.), *Los cuerpos dóciles*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2011 (selección de textos).
- De Santis, P., *Historieta y política en los '80*, Buenos Aires, Letra Buena, 1992.
- Didi-Huberman, G., *La imagen superviviente*, Madrid, Abada Editores, 2009.
- Didi-Huberman, G., *Las imágenes son un espacio de lucha*, entrevista con Georges Didi-Huberman aparecida en *Público* el 18 de diciembre de 2010, realizada por Estefanía García y David Cortés, Museo Reina Sofia, exposición homónima, 2010

- Didi-Huberman, G., *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2014.
- Didi-Huberman, G., *Remontajes del tiempo padecido*, Buenos Aires. Birlos-Universidad del cine, 2015.
- Eco, U., *Apocalípticos e integrados*, Buenos Aires. Tusquets, 2003
- Ferreiro, A. y otros, *Oesterheld en primera persona*, Buenos Aires, La bañadera del Cómic, 2005.
- Gociol, J./Rosemberg, D., *La historieta argentina: Una historia*, Buenos Aires. De la Flor, 2001.
- González, M., *La ciudad como escenario según La Organización Negra Revista Ciudad mediatizada. L.I.S. Letra, Imagen y Sonido*. Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2011, Año IV, No. 8, 104-111.
- Guinzburg, C. (2014), *Miedo, reverencia y terror*, Contrahistoria, México.
- Jacobs, J., *Muerte y Vida en la ciudades*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2011 (versión castellana del original 1961)
- Jacoby, R., *La alegría como estrategia*, en *El deseo nace del derrumbe*, La Central-Adriana Hidalgo-MNCARS-Red Conceptualismos del Sur, Barcelona, 2011 (pp. 410-412).
- Jajamovich, G., *Buenos Aires, sus transformaciones urbanas y la perspectiva de los investigadores: aproximaciones, críticas y problemas en torno a su dimensión internacional urbe*. *Revista Brasileira de Gestão Urbana*, vol. 1, núm. 2, julio-diciembre, 2009, pp. 179-189, Pontificia Universidade Católica do Paraná, Brasil.
- Jajamovich, G., Menazzi, L., *Políticas urbanas en un contexto de dictadura militar. Algunos Interrogantes a partir de Buenos Aires (1976-1983)*, *Revista Bitácora*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2012.
- Kwiatkowski, N., Burucúa, J., (2016) *Cómo sucedieron estas cosas: Representar masacres y genocidios*, Katz, Buenos Aires.
- Levin, F., *Humor político en tiempos de represión. Clarín 1973-1983*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- Longoni, A., *Zona liberada*, en revista *Boca de Sapo* 12, Buenos Aires, 2012. Disponible en: <http://www.bocadesapo.com.ar/index2.html>
- Longoni, A., *Al servicio del pueblo*, en: Baldasarre, M. y Dolinko, S. *Travesías de la imagen*, vol. 2, Buenos Aires, CAIA-EDUNTREF, 2013.
- Longoni, A., *Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos*, en: Crenzel, E., (comp.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- Longoni, A., *Vanguardia' y 'revolución', ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70*, en: *brumaria*, 8, Madrid, primavera de 2007 (pp. 61-77).
- Longoni, A. y Bruzzone, G., *El siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- Lucena, D. y Laboureau, G., *Recordando tu expresión. El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de Virus durante los años de la última dictadura militar*, en *Rock del país*, volumen dos, Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy, en prensa.
- Lucena, D., *Guaridas underground para Dionisios: prácticas estético-políticas durante la última dictadura militar y los años 80 en Buenos Aires*, en revista *Arte y Sociedad*, Universidad de Málaga, marzo de 2013. Disponible en: <http://as-ri.eumed.net/4/guaridas-underground-dionisios.html>
- Malosetti Costa, L. y Gené, M., *Atrapados por la imagen*, Buenos Aires. Edhasa, 2013
- Masotta O., *La historieta en el mundo moderno*, Paidós, 1970.
- Masotta, O., *Después del pop, nosotros desmaterializamos*, en: *Revolución en el arte. Pop art*,

- happenings y arte de los medio*, Buenos Aires, Edhasa, 2004, pp. 335-376.
- Matallana, A., *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- Muñoz, J., "Muñoz" en revista *U*, el hijo de Ulrich, n°13, Barcelona, Cama-león 1998
- Muñoz, J./Nine, C., *Entrevista con Jose Muñoz*, Revista *Sacapuntas*, Buenos Aires, ADA, 2009.
- Muñoz, J./Nine, C./Loiseau, C., *Entrevista con Jose Muñoz en Caloi en su tinta*, Canal Siete, 1993.
- Nine, C., Entrevista en *Patrimonio Vivo* (Escuela General Belgrano) Coordinado por Nahuel Rando disponible en https://www.youtube.com/watch?v=f-R13KXE_MY, realizado en 2009.
- Nine, C., Entrevista en *Sin Globos en la Boca* (escuela de artes visuales Martín A. Malharro), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fn0Pjih55io>, Mar del Plata, 2014.
- Nine, C., Entrevista en *Tinta Roja* (Primer ciclo sobre artistas plásticos argentinos y su relación con el Tango) disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=GFoKhlvhlfg>, 2010.
- Piglia, R., *Crítica y Ficción*, Buenos Aires., Planeta, 1993.
- Piglia, R., *El último lector*, Buenos Aires, Anagrama, 2006.
- Piglia, R., *Respiración artificial*, Buenos Aires, Planeta: edición especial para La Nación, 2001.
- Red Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana*, Madrid, MNCARS, 2013 (selección).
- Reggiani, F., *Fierro, historietas y nacionalismo en la transición democrática argentina* en revista *Trampas de la comunicación y la cultura*, año 2, marzo de 2003, La Plata, UNLP, Facultad de Periodismo y comunicación social.
- Revista *Fierro*, colección completa, AHIRA, Archivo Histórico de Revistas Argentinas, Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani/ Colección privada.
- Revista *Skorpio*, Archivo de Historieta de la Biblioteca Nacional / Colección privada.
- Revista *SuperHUM®*, colección completa, AHIRA, Archivo Histórico de Revistas Argentinas, Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani.
- Sasturain, J., *Continuará: Carlos Nine, Clasicismo Surrealista*, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=-6J_5YrjaY, Bs. As., Canal Encuentro.
- Sasturain, J., *Continuará: Visiones de los 80 (de la dictadura a la actualidad)*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5gF6Afhdl9l>, Bs. As., Canal Encuentro.
- Sasturain, Juan, *El Domicilio de la Aventura*, Buenos Aires, Colihue, 1993.
- Scolari, C. *Historietas para sobrevivientes. Cómic y cultura de masas en los años 80*. Buenos Aires. Colihue, 2013.
- Silvestri, G., *Apariencia y verdad* en Revista *Block*, 5, 2000.
- Silvestri, G. y Gorelik, A., *Ciudad y Cultura urbana, 1976-1999, El fin de la expansión* en Romero, L. y Romero, J., *Buenos Aires: Historia de cuatro siglos*, Altamira, 2000.
- Steimberg Oscar, *Leyendo historietas*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.
- Trillo, C./ Saccomanno, G., *Historia de la Historieta Argentina*, Buenos Aires, Record, 1980.
- Turnes, P., *Recordando al viejo: Entrevista con Jose Muñoz*, en revista on line *Entrecomics*, 2013.
- Tuset Souto, J., *El otro lado del espejo. Arquitectura y cómic: La obra de Shiten y Peeters*, Madrid, Universidad Politécnica, Departamento de Proyectos arquitectónicos Escuela Técnica Superior de Arquitectura, (tesis de doctorado), 2010.
- Van Lewuen, T., Jewit, C. comps. (2001), *Handbook of visual analysis*, SAGE, London.
- www.youtube.com/watch?v=faVeZzyHhRo, Buenos Aires, Canal Encuentro.